МХАТ. 30-е годы

ДИСКУССИЯ О ФОРМАЛИЗМЕ ВО МХАТе

Стенограмма режиссерского совещания (в связи со статьями в «Правде»)

6 АПРЕЛЯ 1936 ГОДА
(продолжение совещаний 2, 3 и 4 апреля)

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ: Как вы решили действовать в дальнейшем?

Я пронатал для стенограммы и вижу, что там были высказаны интересные мысли, которые следовало бы внести в резолюцию, как бы они до того не затерялись в громадном подчитке вопросов и высказываний.

П.А. МАРКОВ: Нам нужно ясное мнение вперед и К.С. по всем вопросам – тогда мы будем говорить снова по каждому выступлению.

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ: Я по двум стенограммам установил, что такое-то высказывание – чудное, такое-то – неучтивое.

Если хотите, я пройдусь по стенограмме и укажу те места, которые я отметил.

Лишний сказал: «МХАТ всегда выделялся тем, что представлял собою собрание наиболее ценных мастеров театра». Это правильное замечание, но – отчасти. Потому что Малый театр в свое время рядом с ними обладал самыми лучшими, может быть, более ценными мастерами.

Это высказывание Топоркова надо принять с ограничением.

Кедров сказал: «Для определения сквозного действия театра надо раньше установить идейную договоренность». Это верно, но – отчасти. Это не есть начало-начало.

Мордвинов говорит: «В чем реалистический метод, который данный театр владел и который для своего времени был революционным методом?» Революционным только в своем искусстве.

Мордвинов продолжает: «Надо сказать, что наши последние спектакли утеряли и тот устойчивый реализм, который владели нашим старшим в старых спектаклях».

Далее.

Дальше, у Судакова: «...потому что в непосредственном общении с зрительным залом это были отдельные крупные индивидуальности, не связанные между собой».

В Малом театре были спектакли замечательного актерского ансамбля. Дело не только в ансамбле.

Надо говорить о гармонии всех частей, устремленных к одной мысли и родившихся из одной идеи. Это мысль – как будто не очень красно подчеркнута, это очень мало установлено, что спектакль Худ. театра – это и все то, что видно для глаза, и сет, и мизансцены, и все то, что помогает ведущему актеру на сцене.

Как будто здесь не говорилось о гармонии всех частей.

Хотя делает Судаков говорит о единой атмосфере спектакля очень верно.

Насчет трех правд. Я так никогда не говорил. Я говорил тройное единство образа, синтетическое. Я должен воспринять образ так, чтобы этот образ был жизненным, социально-идейным, верным в условиях сценической театральным. Тогда образ будет «жить».

У Станиславского это называется внутренним оправданием образа.

Почему образ будет социальным? Он не может не быть социальным, потому что в весь сам социалистический режиссер, весь сам должен быть такой. Я не знаю, иначе взять этот образ, как с такой точки зрения.

Это раз.

А второе – он не может не быть жизненным, потому что все искусство такое, что человек должен быть живым человеком.

Образ не может не быть натуральным, потому что в театральный человек.

Каждый может этот образ воспринять по-своему.

Значит, о трех правдах у Судакова сказано неверно.

Но я возражаю Радомысленскому, где он говорит об одной правде, это тоже неверно.

Если это та, одна правда, о которой я говорю, тогда другое дело. Потому что у кого есть перелет, тот сказает, например, непременно социалистическая. И тут же будет художественная и житейская.

Вот почему я говорил о театральном восприятии.

У Радомысленского поставлен вопрос о философском обобщении. Это очень важный момент, но он очень бегло упомянут. И дальше у него: «Внутреннее оправдание ощущения мысли и правды». Тут есть что-то настоящее. Но правда, немного тяжело и неясно схватывается.

То, что говорил Радомысленский, что тяжелое сказалось. Вот у Топоркова – немного легче.

Леонидов сказал, что это туманно, – почему? Радомысленский говорит: «Спектакль Худ. театра неизбежно выдвигает центральную фигуру, вокруг нее пьеса, к которой и направлено сквозное действие данного спектакля. Сквозное действие получает себе все побочные линии спектакля, что обусловливает необходимость органически сплитного ансамбля». – Ничего десь поправить нельзя.

«Раскрывая идею пьесы, театр выражает ее через большие, правдивые человеческие чувства, в которых сплетаются вместе правда и эстетика его внутренней психологической линии». До сих пор это чрезвычайно сказано, и наше положение может быть очень подробно разработано. «Чрезвычайно большие, правдивые человеческие чувства» – было верно в нашем настоящем искусстве.

«Жизнь человеческого духа, как говорит К.С., неизбежно вызывает многообразие и богатство не сценических форм выражения.

«Изучая законы органической природы творчества, актеры находят в себе краски для правдивого и органического выражения чувства. Эти качества и обусловливают ту убедительность и впечатляемость, которую имеет спектакль МХАТа на зрителя».

Тут сказано по-гумилевски, если можно так выразиться. Потому еще не так крепко закреплается «Задача Художественного театра». Может быть, это говорит к дальнейшим возражениям, но вообще этот кусок очень важный, его надо перепечать, подчеркнуть, потому что он дает ответ многое из того, о чем дальше говорит. И оттого это, может быть, неловко, потому что сказано.

То, что говорит Судаков, все верно.

Но вот он в конце говорит: «Я бы сказал, метод органического выражения внутреннего этого через актера для основных тематических черта, отличающие наш спектакль от спектаклей старого театра».

Это и в Малом театре говорили.

Важным моментом является: «Важнейшая чувствама». Но что это такое – «важные чувства»?

Самое интересное для меня было бы ближе познакомиться с работами К.С., которых я много лет не знаю.

Большая разница между тем, что он был и я, и между тем, что он есть и я.

Но самое интересное – эти слова «живые чувства». Это в работе большой может и очень большой недостаток.

Что такое актерские живые, не просто живые, чувства? Иногда кажется, что в каждом, что, что лицо свое по себе существует. Нет, тут что-то другое.

Актерские живые чувства – это не просто живые чувства, а такие, которые специальный и чрезвычайно важный. Хотя он важный академически.

Дальше Судаков говорит: «В спектакле Худ. театра умирает режиссер, в спектакле других театров он тянет мир всех целей».

В прежнем Малом и в другом Малом не было режиссера, потому что он не существовал.

Хорошее замечание Маркова: «В конце концов здесь спектакля не просто сообщить актеру, но сделать зрителя в каком-то смысле другим, чем он был до того момента, когда он пришел в зрительный зал». Хороший момент, заставляет видеть в зрителя после того, как он его видит. Потому бывает так: Зритель смотрит какой-то веселый спектакль, будем говорить – «Чудесный сплав», и хохочет, в конце спектакля повеселел. Кончился спектакль – перестал смеяться.

А чеховский спектакль кончился – и тогда он только входил в жизнь, начинал входить в его жизнь, что и заставило зрителя еще раз и еще раз придти на спектакль.

Неверна формула: «Я пришел в театр в Прозоровские», это натуралистическое, это не так важно. Вот что важно: Марков говорит: «Мы не должны входить на сцену, но мы можем, бы быть, мы должны вводить только то, что не могло не быть, что только так могло быть».

Хорошее определение, и это хорошо было бы заметить.

То, что говорил Сахновский насчет двух реплик, это очень верно.

У Леонидова: «Чехов и чеховщина, жуткие паузы, никому не нужные, нервная нация». – И дальше так же правильно: «Простота для простоты – жуткая мощь».

Литовцева спрашивает: «Как поступить в таком случае, если в самом автоне не заложено то, что может быть интересно?» – Это все пока гипотезы, едва ли тут можно определенно ответить.

Неуелли Юзовский мог о Худ. театре сказать, что это театр навыков, полутонов и недоговоренностей?

И Я. СУДАКОВ: Да, он об этом сказал на дискуссии.

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ: Значит, Юзовский так плохо знает наш театр до сих пор. А он был у нас в театре?

Это фальшивая репутация у театра, потому что было было чеховское воспитание театра. В самих чеховских спектаклях у нас были масляные краски. Разве у нас есть аквариум в чеховских пьесах? Или это потому, что Чехов говорил, что люди никогда ярко не выражают страдания. Но у нас все фигуры всегда были окрашены в масляной краской, даже с преувеличениями, о которых говорит Леон Мир. А это в других театрах проявлено на бесцветном полутоне. Там читают, а не создают образы, читают пьесу, а не создают образы.

ОЛ. КНИППЕР-ЧЕХОВА: Актеры других театров, которые к нам, всегда так играют.

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ: Я понимаю, когда в сценическом автоне. Он уничтожает мою индивидуальность? А индивидуальность – это не индивидуальность, а просто его зудит что, вмешивается в чужие выражения. Это и есть его индивидуальность. А это не индивидуальность, а просто его зудит что, вмешивается в чужие выражения.

Юзовский говорит о тусклости. Какой режиссер у нас когда-нибудь сравнил участников у актера? Так что меня удивляет, что Юзовский может так говорить.

В то же время Судаков говорит: «Я знаю точку зрения Вл. Ив. относительно Шекспира, это – с Островским, с Островским – Шекспиру и Шиллеру тоже через Чехова».

Не мог я этого говорить: «Через Чехова – Шиллеру? Я на этом не буду останавливаться подробно, хотя надо было бы остановиться подробно. Театр наш вошел бы в Шиллера, если бы говорил: – все через Чехова».

Разве в «Братьях Карамазовых» мы шли через Чехова?

Конечно, нет. Никогда.

И Я. СУДАКОВ: Это точная фраза, сказанная мною в прошлом году.

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ: Бывает, что я говорю то-то и то-то, и тут же говорю такую фразу. Но мель в общем эта фраза имеет другой смысл. Так и в этот сказал. Я могу сказать свои вопросы, выдвигаемые, даже 25 лет тому назад бывшие, из которых будет жить, что я так говорить не стал.

Потом у Художественного театра у Достоевского был для театра Шиллер. Это просто, что театр перешел к Достоевскому, недостаточно поддерживаному, потому что чеховщиной были многие развращены.

Когда мы начинали театр, Чехова могло не быть. Но если бы его не было, мы бы начинали то, что мы начинали, – Островский, Тургенев, т.е. простотой речи, охватом всего спектакля.

Мы это начинали с «Царя Федора», даже пересчур упрощая речь, убивая стих.

То же самое и в «Шейлоке» и в «Ревизоре».

Это один из важных моментов в Худ. театре.

Наоборот, я все время говорю, что к Шекспиру мы готовы при условии наличия исполнителя главной роли. Дайте мне Мак-бета (Качалова, Леонидова), и я буду ставить «Макбета». Дайте Ромео – и я буду ставить «Ромео и Юлию».

Я к Шекспиру считал актеров готовыми

Без Ромео – чеховский [illegible] чеховский подход.

А к Шиллеру не готовы.

Тут чрезвычайно важная ошибка. Нельзя Шиллера и Шекспира ставить рядом. Шекспир и Шиллер – это два разных искусства, два разных поэта. Шиллера играть даже приблизительно вещим чувством нельзя. Шиллер и Шекспир – такой стиль требуют, что мы его играть можем.

Шиллер весь выстроен на ораторстве, в выспренных тирадах для чего человеку нужен особый голос, жест.

Шекспир – не ораторство, тоже нужен голос. Делать слияние все время Шекспира и Шиллера ошибочно. <...>

Топоркова сказал: «Может нам подойти к Шиллеру и Шекспиру не метод Худ. театра, а его штампы, и что мы не воспитаны в этом совершенстве техники». А другие театры играли Шиллера и Шекспира, – а хорошо?

Вот если бы сказали, что есть такой театр, – тогда другое дело.

Это вопрос очень глубокий.

Самое важное, что я не нашел в выступлениях, это то, что Худ. театр сделал то, что нужно для развития театров строго сценического искусства. Это есть большое достижение.

Я не знаю, что это такое, но я знаю, что это есть.

Я не знаю, что такое «живые чувства», но я знаю, что это есть.

Я не знаю, что такое «Шиллер и Шекспир», но я знаю, что это есть.

Я не знаю, что такое «Ромео и Юлия», но я знаю, что это есть.

Я не знаю, что такое «Ревизор», но я знаю, что это есть.

Я не знаю, что такое «Шейлок», но я знаю, что это есть.

Я не знаю, что такое «Царь Федор